

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

7. Jahrgang

April 1954

Heft 4

UM DIE ERHALTUNG DES STUTTGARTER NEUEN SCHLOSSES

(Mit 1 Abbildung)

Hochschullehrer, Denkmalpfleger und Museumsdirektoren sowie die Vorstände der kirchlichen Kunstvereinigungen des Landes Württemberg-Baden haben die folgende Eingabe an den zuständigen Landtag gerichtet, um deren Veröffentlichung gebeten wird:

Stuttgart, den 8. März 1954

An den Badisch-Württembergischen Landtag, Stuttgart.

Hochgeehrte Herren Abgeordnete,

schon vor dem letzten Kriege konnte Stuttgart nicht mehr zu den an wertvollen Baudenkmalern reichen Städten gerechnet werden. Seit dem 18. Jahrhundert sind viele der schönsten Bauten ohne Not zerstört worden, so das Lusthaus, Schickhardts Neuer Bau und viele andere. Die schöne Geschlossenheit des alten Marktplatzes wurde bereits durch den letzten Rathausbau gestört. Das Neue, das über diese Verluste hätte trösten können, war kein vollwertiger Ersatz. Desto gebieterischer erhebt sich die Forderung, das Wenige, was an künstlerisch und historisch Wertvollem vom alten Stuttgart noch erhalten ist, zu bewahren.

Im Neuen Schloßplatz bewahrt die Stadt Stuttgart ein Kleinod, um dessentwillen sie allgemein bewundert und beneidet wird. Das Neue Schloß gehört zu den bedeutendsten profanen Kunstschöpfungen, die wir in Deutschland überhaupt noch haben; es wird von Bauten umrahmt, die, wie das Kronprinzenpalais, der Königsbau und das Kunstgebäude, mit sicherem Gefühl für die Bedeutung architektonischer Proportionen auf das Neue Schloß abgestimmt und ihm untergeordnet sind; lediglich die im späten 19. Jahrhundert geschaffene Grünfläche des Schloßplatzes bedarf einer Neuordnung.

Der bauliche Zustand des Neuen Schlosses gestattet nach dem Urteil zuverlässiger Sachverständiger einen Wiederaufbau ohne große Schwierigkeiten; selbst die für

den großartigen Eindruck des Gebäudes maßgebenden Bauplastiken sind zum größten Teil an Ort und Stelle erhalten, es kann also die alte Wirkung ohne jede historisierende Fälschung wiederhergestellt werden (Abb. 1). In diesem Zusammenhang müssen auch gewisse Angaben über die Kosten des Wiederaufbaues als unkontrollierbar und zweifellos übertrieben zurückgewiesen werden. Als zuständige Fachleute erklären wir im Bewußtsein unserer Verantwortung gegen Mit- und Nachwelt, daß wir gegen die Beseitigung des gesamten Schlosses oder einzelner seiner Teile, wie auch gegen die Veränderung seines Außenbaues Verwahrung einlegen müssen. Sollte sich denn in Stuttgart ein Vorgang wie der der Schleifung des Berliner Schlosses wiederholen, der in der ganzen Welt als Kulturbarbarei verurteilt wird? Es ist uns bekannt, daß man in der Ostzone nur darauf wartet, den Abbruch des Stuttgarter Schlosses propagandistisch auszuwerten.

Wird für das Gelände des Stuttgarter Schloßplatzes ein Wettbewerb ausgeschrieben, so muß verlangt werden, daß das Äußere des Neuen Schlosses in seiner früheren Gestalt erhalten bleibt.

Die Unterzeichneten bitten die Herren Abgeordneten, dieser Denkschrift in Anbetracht der Bedeutung der Frage sowohl vom heimatlichen wie vom gesamtdeutschen, ja vom europäischen Standpunkt aus ihre besondere Beachtung schenken zu wollen.

Mit dem Ausdruck vorzüglicher Hochachtung

Bauchi, Baum, Endrich, Fegers, Fleischhauer, Frey, Genzmer, Ginter, Gombert, Hanson, Kopp, Lacroix, Merkle, Musper, Paatz, Passarge, Poensgen, Pée, Rieth, Schlippe, Schmidt, Tschira, Weise, Wentzel, Böhm.

DIE AUSSTELLUNG FLÄMISCHER MALEREI IN LONDON

(Mit 1 Abbildung)

Allein die Tatsache, daß 621 Objekte aus dem Gebiet der flämischen Malerei und Zeichnung in Burlington House versammelt waren, wird den Kunstfreund wie den Gelehrten mit Dank gegenüber den Veranstaltern erfüllen. Und wer die Fülle von technischen und sonstigen Schwierigkeiten kennt, die neben der riesigen Verantwortung ein solches Unternehmen belastet, wird wohl geneigt sein, die Quantität des gebotenen Studienmaterials höher in Anschlag zu bringen als die offensichtlichen Lücken. Mißt man jedoch das Verwirklichte am Wünschbaren (so wie es das große Thema nahelegt) und am Optimum des Möglichen (so wie es die Einzigartigkeit des Ortes und die Tradition der Royal Academy fordern), so wird man, besonders im Hinblick auf die Zukunft, das Anlegen eines strengen Maßstabes nicht scheuen dürfen. Trotz mancher Perlen — Jan van Eycks Bildnis seiner Frau aus Brügge, die Seilernsche Grablegung, Rogers Bildnis eines Mannes aus Upton House, Memlings Floreinsaltären, sein Triptychon aus Chatsworth und die Bildnisse — trotz dieser Perlen wurde der Gesamteindruck der altniederländischen Abteilung leider durch allzu viel Gleichgültiges geschwächt. Neben *einem* echten van Eyck sind neunzehn — und kei-

neswegs immer gute — Bilder von Joos van Cleve zu viel. Bosch fehlte ganz. Wenn- gleich auch jeder Versuch einer Repräsentation Brueghels ohne die Wiener Bilder inadäquat bleiben muß, waren doch die zur Ausstellung gelangten Gemälde höchster Beachtung wert. Sehr begrüßenswert war das Beieinander der beiden Exemplare des Ikarussturzes, von denen jedoch keines eigenhändig sein dürfte. Die Darstellung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit ihren vielen interessanten und ungelösten Fragen war unbefriedigend; hauptsächlich u. E. deswegen, weil das Problem als solches nicht klar genug gestellt war; weder auf dem Gebiet der Landschafts- noch der Portraitmalerei rundete sich das gebotene Material zu einem Ganzen. Die Dar- bietung der Werke von Rubens war durch die gleichzeitige — vorbildlich geplante und höchst bemerkenswerte — Ausstellung der Ölskizzen im Museum Boymans wes- sentlich beeinträchtigt. Immerhin waren trotzdem unter den 66 Rubensbildern er- freulicherweise noch 6 Skizzen zu sehen. Der Hauptmangel aber lag im Fehlen wirk- lich großer — im doppelten Wortsinn — großer Bilder figuralen Charakters, ohne die eine Darstellung flämischer Malerei des Barock ein Torso bleiben muß. Zwar war van Dyck mit 99 Bildern vertreten; der Hauptakzent aber lag auf den Portraits der englischen Periode, die man nur sehr bedingt als ein Kapitel der flämischen Kunst- geschichte auffassen wird. Auch von Jordaens, dem dritten Großen der Antwerpener Schule, vermißte man eine seinem Range entsprechende Repräsentation, umso mehr, als die allgemeine Vorstellung von seinem Werk einer Verlebendigung bedarf. Von den sechs Brouwers waren zwei (Nr. 330 und Nr. 336) sicher nicht eigenhändig. Ihnen gegenüber breitete sich Teniers mit 36 Bildern derart aus, daß auch hier eine künstlerisch nicht zu rechtfertigende Akzentverschiebung eintrat. Die beiden sehr holländisch anmutenden Bildnisse (signiertes Selbstportrait und das zugehörige Bild- nis der Frau des Malers) zeigten eine wenig bekannte Seite des Meisters. Vier Bilder aus Dulwich figurierten noch als Arbeiten des „älteren“ Teniers. Die Miniaturen — von Otto Paecht zusammengestellt und katalogisiert — waren eine sehr begrüßens- werte Bereicherung der Ausstellung und ihr geschlossenster Teil. Der Raum mit den Zeichnungen machte dagegen einen allzu improvisierten Eindruck; die vom Print Room des Britischen Museums aus eigenen Beständen zusammengestellte Schau ent- schädigte wiederum den Besucher durch die Fülle und die Qualität des Materials.

Für den Katalog der Akademie-Ausstellung hat Oliver Millar seine ausgebreiteten und gründlichen Kenntnisse über van Dyck zu Papier gebracht; Ludwig Burchard und Christopher Norris haben bei der Katalogisierung einiger Rubensbilder beratend mitgewirkt. K. T. Parker und J. Byam Shaw übernahmen die Bearbeitung der Zeich- nungen; die altniederländischen Bilder wurden ungleichmäßig und z. T. ausgespro- chen stiefmütterlich behandelt. Die Hängung zeigte das altvertraute Bild.

*

Gewiß ist jede geplante Ausstellung ein nicht zu realisierendes „musée imaginaire“, dessen konkrete Gestalt stets in bestimmtem Grade von der Zufälligkeit des Er- reichbaren abhängig sein wird. Aber ist es nicht die Aufgabe der Veranstalter —

ein künstlerisch und wissenschaftlich fundiertes Gesamtbild vorausgesetzt — aus dem schließlich Verfügbaren eine historisch und ästhetisch sinnvolle Einheit zu machen — nötigenfalls unter Verzicht auf das Mittelmäßige und Zweifelhafte (so interessant dieses als solches auch sein mag)? Die Frage der Herbeischaffung des Ausstellungsgutes ist ohne Zweifel äußerst kompliziert. Eine Lösung wird — abgesehen vom ausschlaggebenden konservatorischen Befund — stets von der Einsicht und Gutwilligkeit der Besitzer und Betreuer der Kunstwerke abhängig sein. Fraglos sind sie seit dem Kriege allzu oft und nicht immer mit absoluter Notwendigkeit geplagt worden, ihre kostbaren Schätze zu bewegen. Jedoch, so sehr man auch als Sammler oder Museumsmann aus prinzipiellen Erwägungen gegen den Transport von Kunstwerken sein mag, so muß man u. E. doch wissen, wann die Ausnahme zu machen ist. London scheint einer der wenigen Orte in der Welt zu sein, wo die „großen“ Ausstellungen möglich und wünschenswert, ja notwendig sind. Diese Einsicht sollte die Planung künftiger Ausstellungen in der Royal Academy bestimmen und sollte die Leihgeber geneigt machen, für diese (oder verwandte) Veranstaltungen diejenige Ausnahme zu machen, die die Regel bestätigt, was allerdings dann auch für die großen öffentlichen Sammlungen in England selbst zu gelten hätte, denen ja — wie das Beispiel des Britischen Museums und des Victoria- und Albert-Museums beweist — das Beschießen von Ausstellungen durchaus möglich ist. Im Hinblick auf gewisse Kommerzialisierungsgefahren, die den Ausstellungen zu drohen scheinen, hat Hanns Swarzenski kürzlich im Burlington Magazine (Bd. 95, Mai 1953, p. 151) zu dieser aktuellen Frage Stellung genommen. Er kommt zu dem Ergebnis, daß die einzige Rechtfertigung für derartig anspruchsvolle Ausstellungen in ihrer künstlerischen Qualität liegt; es käme darauf an, die Gelegenheit zu geben, dem Besucher die ausgestellten Objekte in der bestmöglichen Weise zum Genuß und zum Studium zugänglich zu machen, jede Anstrengung zu unternehmen, um verwandte Objekte zusammenzubringen, Neuentdeckungen mit dem Bekannten kritisch in Beziehung zu setzen, um auf diese Weise unsere ästhetische Erfahrung und unsere kunsthistorische Kenntnis zu erweitern und zu intensivieren.

Im Lichte einer solchen Auffassung boten manche Säle in London einen gar zu zufälligen Anblick. Um so erfreulicher war es, daß aus den königlichen Sammlungen fast das gesamte einschlägige Material zu sehen war, daß die belgischen Museen und Kirchen sich tatkräftig beteiligt hatten und die Wiener Galerieleitung einen wesentlichen Beitrag dadurch leistete, daß sie neben Hauptwerken eine beträchtliche Anzahl von Kleinmeistern zur Verfügung gestellt hatte. Dublin hat nicht gezögert, das schönste Bild seiner Galerie (Gerard Davids Christus) zu schicken. Und auch die alten und neuen Privatsammler in England (von Lord Radnor bis zu Graf Seilern — um nur zwei Namen stellvertretend zu nennen) haben mit Leihgaben nicht zurückgehalten. Die deutschen Galerien (Braunschweig, Kassel, Köln, München) waren mit guten Bildern vertreten. Ihnen wie auch den holländischen Museen (Amsterdam und Rotterdam) hätte vielleicht in der Einleitung des Kataloges ein Wort des Dankes gewidmet sein sollen. Angesichts dieser Beteiligung von englischen Privatsammlern und von ausländischen Museen fragt man sich, warum beispielsweise die italienischen van Dycks,

die sich als Leihgaben in der National Gallery befinden, nicht in die Ausstellung gelangten und warum auf die bedeutungsvollen Genueser Bilder von Rubens in Kingston Lacy verzichtet werden mußte.

Ein paar Anmerkungen zu einzelnen Bildern:

Hubert van Eyck, St. Georg mit dem Drachen. (Mrs. L. A. Impey. Kat.-Nr. 1). Für jeden, der das Bild (14×10,4 cm) zum ersten Male im Original sah, eine überraschende Kostbarkeit, ein Juwel an Erhaltung und farbigem Glanz. Das in den (meist vergrößerten) Photographien wie hölzern anmutende Pferd verwandelt sich vor dem Original durch die meisterlich-minutiöse Behandlung zu einem überzüchtethöfischem Wesen. Vor allem wird seine Verwandtschaft mit der Komposition im Stundenbuch des Maréchal de Boucicaut (1399—1407) deutlich. Die Hintergrundslandschaft, die bis in die zart verhauchenden Formen der Ferne mit magistraler Präzision gegeben ist, setzt das Turiner Stundenbuch voraus. Trotz aller Ähnlichkeit einzelner Baum- und Felsgruppen mit Campin, ist das winzige Täfelchen wegen der farbigen Kostbarkeit und seiner Landschaftsauffassung im ganzen eher im Eyck-Kreis denkbar. Ein 1445 für 2000 sueldos von Alphons V. von Aragon von Jan van Eyck erworbenes Bild gleichen Gegenstandes läßt sich leider nicht mit ihm in Verbindung bringen. Die figurale Komposition besitzt nicht die Räumlichkeit, die man von Jan van Eyck erwarten mußte. Als Frühwerk etwa Rogiers (wie Beenken kürzlich vorschlug) nicht vorstellbar, allein wegen der Perfektion der Technik und der Reife der Landschaftsauffassung. Wohl das Werk eines Eyck-Nachfolgers um 1440.

Jan van Eyck, Bildnis eines Mönches. (Musée Ingres, Montauban. Kat.-Nr.3). Nachfolger van Eycks aus der Memlinggeneration.

Meister von Flémalle, Grablegung (Graf Antoine Seilern, London. Kat.-Nr. 4). Nach wiederholter Begegnung mit dem Bilde, das ohne Zweifel eine der wichtigsten Entdeckungen der letzten Jahre auf dem Gebiet der altniederländischen Malerei und eines der bedeutungsvollsten Gemälde der Ausstellung war: nicht Robert Campin. Die trecentistisch-gotisierenden Flügel stehen in auffälligem Gegensatz zur Mitteltafel. Sie selber verbindet retardierende Momente (mit Weinlaub ausgezierter Goldgrund in zartem Relief wie auf dem in St. Sauveur in Brügge befindlichen Altärchen um 1400) mit einer an Campin gemahnenden Figurengruppe. Allein, bei aller Verwandtschaft des Physiognomischen, bleibt es doch im Gegensatz zu der räumlich-voluminösen Körperauffassung Campins bei einer flächenhaften Vordergrundsmalerei. Die mit beinahe penetranter Eindringlichkeit gezeichneten Männergesichter lassen die Hand eines in kleinteiligen Formen denkenden Nachahmers spüren, wie denn auch die Rückenfiguren nicht die (etwa in Dijon oder Madrid zu beobachtende) raumverdrängende Kraft besitzen, sondern anscheinend vorgeprägtes Formengut reproduzieren. Auch ein Detail wie der (von Cornelius Müller-Hofstede beobachtete) Schematismus in der Behandlung der Nasenrücken scheinen gegen den Meister selber zu sprechen.

Dirk Bouts, Madonna mit Kind. (Sir Thomas Barlow. Kat.-Nr. 7). Im Gegensatz zu Schöne, der das Bild (1938) dem Meister der Münchner Gefangennahme zuwies, mit Friedländer: eigenhändig.

Roger van der Weyden, *Beweinung*. (Musée des Beaux-Arts, Brüssel. Kat.-Nr. 15). Replik gegen Ende des Jahrhunderts. Die Erweichung (und an manchen Stellen Unzulänglichkeit) der Form, die Intensivierung der Farbe und die „Verklärung“ des Landschaftlichen weisen auf den Umkreis Gerard Davids hin. Die Vermutung des Katalogs, diese wie auch die folgende Komposition könnten oben beschnitten sein, kaum zutreffend.

Roger van der Weyden, *Beweinung*. (The Earl of Powis. Kat.-Nr. 17). Entgegen der Meinung Musers und Beenkens mit Friedländer: „Original um 1450“. Von vorzüglicher Erhaltung und besonders charakteristisch durch den Farbauftrag.

Memling, *Bildnis eines Mannes*. (H. M. the Queen, Windsor. Kat.-Nr. 28). Bei einer kürzlichen Reinigung, die vorbildlich genannt werden muß, wurde ein gemaltes Oval entfernt und eine Hand kam zum Vorschein.

Schule Roger van der Weydens, *Bildnis eines Mannes*. (The Earl of Derby. Kat.-Nr. 41). In der Literatur nicht festgestellt. Hervorragendes Bildnis, nicht aus der Werkstatt Rogers, Frühwerk Jan Gossaerts?

Jan Gossaert, *Madonna mit Kind*. (Kunsthistorisches Museum, Wien. Kat.-Nr. 58). Replik nach dem signierten und 1527 datierten Münchner Original, nicht umgekehrt, wie der Katalog nach Wiener Vorbild (1938) vermerkt. Die hypertrophe Muskelbildung des Christuskindes weist bereits auf eine spätere Entwicklung.

Flämisch, frühes 16. Jhdt., *Thronende Madonna mit den Hll. Ludwig (?) und Margarete*. (Mrs. M. T. Weld-Blundell und Colonel J. W. Weld. Kat.-Nr. 71. *Abb. 2*). Ein deutlicher Fremdkörper in der Ausstellung. Trotz offensichtlicher Verbindung zur van der Paele-Madonna nicht flämisch im Charakter. Die Intensität der porträthaften Züge erinnert an den französischen Meister von 1456, auch die stilistische Rigidität in der Umbildung der menschlichen Formen ließe sich etwa im Spannungsfeld zwischen Fouquet und Georges de la Tour denken. Doch haben Grete Ring ebenso wie Hulin van Loo den französischen Ursprung abgelehnt und nennen es „Flämisch um 1510—1515“.

Auf eine Stellungnahme zu den Bildern von Rubens und van Dyck muß hier verzichtet werden, da sie den Rahmen einer solchen Ausstellungsbesprechung sprengen würde. Besonders die durch die Rotterdamer Ausstellung neu gestellte Frage der Rubensskizzen wäre gründlich zu untersuchen. Die Fülle des sehr ungleichmäßigen Materials, das jetzt unter dem Sammelbegriff „Rubensskizze“ zusammengefaßt ist, stimmt einen kritischen Beobachter allein deswegen skeptisch, weil sämtliche Schüler im Orkus verschwunden zu sein scheinen. Um nur einen Ansatzpunkt der Kritik anzudeuten: die Abraham- und Melchisedek-Skizze aus der Eucharistie-Serie (aus dem Besitz von Mr. und Mrs. Stoye. Kat.-Nr. 205) zeigt in der noch zu Tage tretenden Pinselzeichnung eindeutig die Züge der Rubens'schen Handschrift; die farbige Haut dagegen (bis zu dem ganz pastos gemalten, plumpen Putten) rührt offenbar von einem Schüler.

Rubens, *Landschaft mit römischen Ruinen*. (Louvre, Paris. Kat.-Nr. 173). Angeblich im gleichen Jahrfünft wie der Meierhof in Laeken aus den königlichen Sammlungen

entstanden; aber weder im räumlichen Aufbau noch im Detail eine Spur von der Hand des Meisters.

Rubens, Spielende Löwin. (The Earl of Normanton. Kat.-Nr. 233). Offenbar von Snyders.

van Dyck, Hl. Martin. (H. M. the Queen. Kat.-Nr. 142). Die Ergänzungen am rechten Bildrand, aus stilistischen Gründen nicht (wie im Katalog angegeben) gleichzeitig mit der Entstehung des Bildes, sondern spätere eigenhändige Pentimente.

H. K. Röthel

ZEICHNUNGEN UND AQUARELLE VON MAX BECKMANN

Ausstellung in der Graphischen Sammlung, München

(Mit 1 Abbildung)

Anlässlich des 70. Geburtstages von Max Beckmann wurde am 12. Februar in München eine Ausstellung von Zeichnungen und Aquarellen Max Beckmanns eröffnet, die von der Staatlichen Graphischen Sammlung — von Dr. P. Halm besonders gefördert — und der Max Beckmann Gesellschaft gemeinsam veranstaltet wurde. Den Kern bildeten mehrere private Sammlungen, die in unmittelbarem Kontakt mit dem Künstler entstanden sind und jeweils Blätter aus den Jahren enthalten, in denen diese Beziehungen am engsten waren. Die meisten frühen Blätter kamen aus dem Besitz der Familie des Künstlers, von Frau Beckmann-Tube und Dr. Peter Beckmann. Einige steuerte die Bremer Kunsthalle bei. Ergreifende Zeichnungen aus der Zeit des ersten Weltkrieges sandte der Frankfurter Antiquar Walter Carl, darunter das „Selbstbildnis als Sanitäter“, eine bedeutende Vorstudie für das Stuttgarter Bild. Aus den ersten Nachkriegsjahren stammen die Skizzenblätter der Sammlung Reinhard Piper, die sich an seltener Graphik reicher als an Zeichnungen erwies. Aus dem Besitz von Günther Franke fügten sich die großen, bildhaften Blätter wie die „Italienische Zeitungsverkäuferin“ (1928), der aus der Marées-Mappe „Gegenwart“ bekannte Bleistiftakt (1924), die „Jünglinge am Meer“ (1928), die Pastelle „Eislauf“ (1928) und „Brücke bei Rimini“ (1927) und das Aquarell „Sigurd und Siglinde“ (1933) an. Es wurde von zwei bedeutenden Aquarellen der Sammlung Hildebrandt Gurliitt „Holzfäller“ (1933) und „Szene in Zandvoort“ (1934) flankiert, zu dem die Gouache — eine von Beckmann selten benutzte Technik — des „Löwenbändigers“ (1930) trat. Den Raum dominierte die „Europa“ (1933) der Sammlung von Schnitzler, späte Blätter, ein großes „Selbstbildnis als Angler“ (1949, Hamburg); „Friedhof“ (1946, Dr. A. Hentzen), „Brunhild und Krimhild“ (1949, Günther Franke), eine holländische Landschaft, mit dem Füllfederhalter gezeichnet (1946) und zwei Porträtstudien (1944, aus Münchner Privatbesitz) gaben ein Vorstellung von der Entwicklung Beckmanns in den holländischen und amerikanischen Jahren. Die Auswahl von 85 Blatt konnte aus etwa 150 verfügbaren getroffen werden.

Das zeichnerische Werk Max Beckmanns ist sehr viel umfangreicher. Der größte Stock ist auch heute noch das „Atelier Beckmann“, sein Nachlaß, den Frau Quappi Beckmann in New York hütet. Im Amsterdamer Atelier lagen die Blätter in ungeführter zeitlicher Ordnung, nicht pedantisch, die Ernte mehrerer Jahre jeweils in einer Mappe. Rechnet man die auf den ersten Blick unscheinbar wirkenden, aber als Kompositionsentwürfe wichtigen Skizzen auf Briefen, auf Rechnungen, in den Gemäldeverzeichnissen, in Skizzenbüchern ein, so wird man auf über 2000 Blätter allein für diesen Block kommen.

Ein größeres Lot früherer Blätter befindet sich im Besitz des Photographen Gorny, der sie von Zwischenhändlern in Berlin erworben hat, die sie aus der Hermsdorfer Villa Frau Beckmann-Tubes, wo sie bei deren Flucht aus Berlin nach 1945 zurückgelassen worden waren, gestohlen hatten.

In den frühen Jahren wird, wie in den Gemälden, eine tonige Atmosphäre gesucht („Selbstbildnis“ 1912 und „Minka“ 1905), also ein weicher Bleistift benutzt. Daraus entwickeln die gleichzeitig entstehenden Lithographien die tiefen, samt-schwarzen Valeurs, entsteht der Schimmer der geätzten Radierungen. Als um 1914 der Strich sparsamer wurde und die Form des Konturs gesucht wird, bohrt sich der harte Bleistift in dickes Zeichenpapier, so auf der Kopfstudie der vlämischen Quartierwirtin, 1915. Etwas von Glanz und Härte der Silberstiftzeichnung ist in diesen Blättern, denen die gratige Kaltnadelradierung zugehörig ist. Die getuschte Federzeichnung dient zwischen 1900 und 1910 der Notierung von Kompositionsgedanken, im Kriege erzeugt sie, um ein tönendes Lavis bereichert, bildmäÙig großartige Wirkungen, wie auf „Ruinen von Neidenburg“ (1914) und den „Müden Soldaten“ (1914) der Sammlung Carl. Einige wie gerissene Federzeichnungen, auf rauhem Papier, das den Widerstand der Feder verstärkt, darunter mehrere Selbstbildnisse aus den Kriegsjahren, bezeichnen geradezu den Durchbruch zum expressiven Strich.

Als Beckmann nach Gewinnung eines neuen Raumgeföhles Anfang der zwanziger Jahre wieder toniger wird, benutzt er erst schwarze Kreide, dann Kohle und schließlich Pastellstifte. Kohle und Kreide erlauben ihm gleichzeitig, mit der Kante gezeichnet, den scharfen Akzent und mit der breiten Seite den tiefschwarzen Kontur.

Die großen, ursprünglich mit Lithographenkreide auf sprödes Umdruckpapier gezeichneten Lithographien weisen in die Graphik dieser Zeit hinüber. Hin und wieder greift er auch jetzt noch zum Bleistift, wie für die intensive Bildniszeichnung seiner jungen Frau aus dem Jahre 1925 (Abb. 4).

Das Papier ist jetzt häufig glatt, erlaubt die Illusion eines gläsernen Raumes, und der Kontur mit den Medien Kohle und Kreide kann sich sowohl scharf gegen den weißen Raum absetzen als auch einen schwebenden Übergang erzeugen. Die Kreidezeichnung „Frau von Schnitzler“, 1929 entstanden, ist ein schönes Beispiel dafür, wie die Zeichnung Beckmanns nun den Rang einer selbständigen, sich ganz genügenden Schöpfung erreicht.

Je mehr Beckmann an Farbe gewinnt — Pariser Einflüsse werden verarbeitet — um so näher rückt ihm das Aquarell, das über einer skizzenhaften Blei- oder Kreide-Unter-

zeichnung geradezu farbig aufblüht. Dort, wo die See dargestellt ist, wie auf der „Europa“ und dem Zandvoort-Aquarell, erhöht die fließende, durchsichtige Wasserfarbe noch die Erinnerung an die blauende Weite des Ozeans.

Die splittrig breite Konturierung der späten Bilder, die an Verbleiung von Glasfenstern erinnert, spiegelt sich in mächtigen Tuschpinselzeichnungen, wie dem Hamburger „Selbstbildnis als Angler“. Auch dieses ist ein selbständiges Kunstwerk, das nicht mehr vorbereitet, sondern aus eigener Kraft lebt, für den Maler Beckmann eine Art Bild-Ersatz. Das Blatt entstand 1949 in Boulder, wo Beckmann einen Ferienkurs leitete und wenig Gelegenheit zum Malen hatte. Um so stärker sind die Rückwirkungen der Tuschpinsel-Technik auf seine Malerei gewesen.

Auf der Ausstellung sind einige andere späte Zeichnungen großen Formates zu sehen, die in einer anderen Technik, der der feinen Federzeichnung, durchgeführt sind. Sie sind sämtlich freie, oft sehr phantastische Erfindungen und scheinen ohne Vorstufen im Werk des Künstlers. Doch geht diese Technik auf die Illustrationen zum Zweiten Teil des „Faust“ zurück, die Max Beckmann 1943 im Auftrag der Bauerschen Gießerei in Frankfurt begann. Die Wahl des Themas ging auf meine Anregung zurück. Beckmann hat die Zeichnungen im Format des geplanten Buches gemacht und beim Zeichnen stets eine in der Weiß-Antiqua gesetzte Seite neben sich gehabt. Er zwang sich zu dem ungewohnten Format in der Hoffnung, so ein Buch zu schaffen, das sich mit den Editionen Vollards, der die größten französischen Künstler heranzog, messen könnte. Er entschädigte sich für das kleine Format, indem er eine sehr feine Feder benutzte, die ihm erlaubte, trotz des beschränkten Raumes ein ausdrucksvolles Detail zu geben. Es entstand eine meisterhaft großartige Folge von Blättern, phantasievoll, lebendig. Die Hauptfiguren, Faust und Mephisto, sind neu geprägt.

Die gleiche feine Feder benutzte Max Beckmann, als er — noch in Holland — die Folge von Federlithographien schuf, die in New York unter dem Titel „Day and Dream“ 1947 erschienen sind. Die phantasievollen Federzeichnungen „Brunhild und Krimhild“, „Treffen der Götter“ und „Die Genießer“, die an einer Seitenwand des Ausstellungsraumes nebeneinander hängen — alle drei aus dem Jahre 1949 —, sind die letzten Ausläufer dieser von den Faust-Zeichnungen ausgehenden Entwicklung, ein später, kräftiger Trieb an dem weit verzweigten Baum von Beckmanns zeichnerischem Schaffen.

Erhard Göpel

DIE FREILEGUNG DES „UNGARNKREUZES“ VON ANDERNACH

(Mit 1 Abbildung)

Die Pfarrkirche Liebfrauen in Andernach am Rhein besitzt einen gotischen Kruzifixus aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts (vgl. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Mayen I, Düsseldorf 1941, Seite 115 f., Abb. 98), dessen bedenklicher Erhaltungszustand im Sommer 1953 konservatorische Maßnahmen ratsam erscheinen

ließ. Pfarramt und Landesdenkmalpflege beauftragten daher die Kölner Plastikrestauratorin, Frau Grete Brabender, mit der Untersuchung und mit der Ausführung der Arbeiten, die von Juni bis September 1953 dauerten.

Vor der Restaurierung ergab sich folgender Befund: Der Körper Christi und das Astkreuz (Höhe 90 cm) waren mit einer stark verschmutzten und schadhafte Ölfarbenbemalung bedeckt. Laut Erneuerungsinschrift am Fuße des Kreuzes stammte diese Farbschicht aus dem Jahre 1671. Beide Arme Christi waren abgebrochen. Der linke, durch Holzwurmfraß stark beschädigte Unterarm war früher durch Gipsfüllung und Bandagierung zu festigen versucht worden. Die im Inventar (siehe oben) ausgesprochene Vermutung, daß die Arme im 17. Jahrhundert ergänzt worden seien, bestätigte sich bei der Untersuchung nicht. Ein Ast des Kreuzes war abgebrochen. Mehrere Schadensstellen, die teilweise mit Gips geflickt waren, befanden sich ferner an den Füßen Christi. Der allgemeine Zustand der für die rheinische Kunstgeschichte bedeutenden Holzkulptur war schlecht, da der Holzkern morsch und durch Wurmfraß weiterhin bedroht war.

Der Rang des Bildwerkes verbot von vornherein, durch irgendwelche selbständigen Zutaten die künstlerische Substanz zu verändern. Sämtliche Maßnahmen wurden daher im Einverständnis mit der beaufsichtigenden Denkmalpflege unter dem Gesichtspunkt der Erhaltung des Vorhandenen getroffen. Fehlstellen, z. B. an den Zehen, wurden deshalb nicht plastisch ergänzt. Die bildhauerische Arbeit beschränkte sich vielmehr auf die solide Eindübelung der Arme und des einen Kreuzastes, sowie auf die Festigung des linken Unterarmes und des Christuskörpers.

Die verdorbene Ölbemalung des 17. Jahrhunderts erschien jedoch nicht der Erhaltung wert, vorausgesetzt, daß sich unter ihr ältere Farbschichten befanden. Nachdem letzteres auf Grund mehrfacher vorsichtiger Sondierungen sicher war, wurde der Beschluß zur Freilegung gefaßt, der durch das außergewöhnliche Resultat gerechtfertigt wurde. Vom Korpus mußten vier Schichten, zwei Farb- und zwei Grundierungslagen, abgehoben werden. Unter ihnen kam eine fast vollständige und unberührte gotische Fassung zu Tage, die als die originale aus dem frühen 14. Jahrhundert angesehen werden muß. Die Fleishteile waren in einem blassen, rosa getönten Inkarnat, das Lententuch weiß mit blauem Futter, die Haare dunkelbraun bis schwarz. Die Blutspuren waren nur noch zum Teil vorhanden, da sie wohl bei den anschließenden Übermalungen abgeschliffen oder von den neuen Grundierungen absorbiert worden waren. Die Aufgabe des Kruzifixus als volkstümliches, weithin verehrtes Andachtsbild machte die Auffrischung der erhaltenen Blutspuren erforderlich.

Das Astkreuz hatte zwei Farbschichten mehr als der Korpus, insgesamt also vier zuzüglich der Grundierungen. Nach deren Abnahme erschien das jetzt sichtbare, leuchtende Mandelgrün, das auch als gotische, wenn auch nicht als erste Fassung anzusehen ist. Ein älteres, dunkles Grün war nur in kleinen Resten erhalten. Am Titulus konnte nach Entfernung von drei jüngeren Schichten eine Bemalung aus der gleichen Zeit freigelegt werden. Die Erneuerungsinschrift von 1671 wurde aus denkmalpflegerischen Gründen auf dem Kreuzstamm erhalten. Korpus und Kreuz wurden nach den Frei-

legungsarbeiten gegen Holzwurm gesichert, Fassung und Holzkern außerdem konservatorisch behandelt.

Seit der Restaurierung (Abb. 3) präsentiert sich das „Ungarnkreuz“ nicht mehr in der bekannten, altersgrauen Bemalung, sondern in den hellen Temperafarben seiner Zeit, die einen weitaus ursprünglicheren Eindruck vermitteln. E. Trier

VORTRÄGE DES ZENTRALINSTITUTES FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

Das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München veranstaltete im Winter 1954 den folgenden Zyklus von Vorträgen über ikonographische Probleme der mittelalterlichen Kunst:

F. Gerke (Mainz):

„Duces in Militia Christi. Die Anfänge der Petrus-Paulus-Ikonographie.“

Die Petrus-Paulus-Ikonographie der christlichen Frühzeit ist bisher der Vita der beiden Apostelfürsten gesondert nachgegangen. Es erhebt sich daher die Frage nach dem Ursprung des Apostelpaares in der frühchristlichen römischen Kunst.

Während man bisher auf Grund des kunstgeschichtlichen Materials der Meinung war, daß die paarweise Zuordnung von Petrus und Paulus in der frühchristlichen Kunst gegen 350 auf Grund von Harmonisierungstendenzen (Damasus: „... Petri pariter Paulique ...“) entstanden sei, seien hier auf Grund neuen Materials und langjähriger Forschungen nachfolgende neue Ergebnisse fixiert:

1. Das apostolische Paar ist im 4. Jhdt. nicht auf den weströmischen Kunstkreis beschränkt, sondern auch in Malereien und Skulpturen im balkanischen und griechischen Raum und im Schwarzmeergebiet nachweisbar, und zwar in der reichsrömischen Fassung der „militia“-Idee, also mit dem „signum caeleste“ (im südungarischen Pécs, in Nisch und auf der Mensa von Warna; vgl. F. Gerke in: Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends, Bd. I, 1, S. 117 ff. und I, 2, im Druck).
2. In der westeuropäischen Plastik ist die gemeinsame Vorführung Petri und Pauli vor Nero auf einem Madrider Sarkophag eindeutig frühkonstantinisch belegt.
3. Die „corona“-Idee ist auf konstantinischen Riefelsarkophagen bereits auf die Orans bezogen („corona ob meritum de opera“), wobei dann Petrus und Paulus gemeinsam bei der „elevatio animae in paradisum“ assistieren.
4. Das „vexillum crucis“, das in der christlichen Literatur und Kunst seinen Fahnencharakter deutlich erweist, ist auf dem Sarkophag Lat. 171 schon in den Märtyrerezusammenhang gestellt und geht auf die neue christliche Reichsstandarte zurück, die Konstantin d. Gr. geschaffen hat und für die er eine eigene kaiserliche Wachkompanie von 50 Mann eingeteilt hatte. Sie ist das „caeleste signum“ bzw. das „vexillum dominicae crucis“, wie Rufin den Begriff des Euseb (τοῦ σωτηρίου ἑπὶ πᾶσι) übersetzt.

Daraus folgt für den Ursprung der Petrus-Paulus-Ikonographie in Rom zwingend, daß schon beim konstantinischen Bau von Alt-St.-Peter alle Voraussetzungen vorhanden waren, die zu den Kompositionen der „*militia Christi*“ im Laufe des 4. Jahrhunderts geführt haben. Alle Varianten der Majestätsdarstellungen in Malerei, Mosaik und Skulptur, die aus der Dreiheit Christus—Petrus—Paulus entstehen, knüpfen an das Ereignis von 312 („*hoc signo victor eris*“) an. Dadurch gewinnt die bekannte, im Auftrage des päpstlichen Notars G. Grimaldi angefertigte und notariell beglaubigte Kopie des Apsis-Mosaiks aus Alt-St.-Peter erneut höchstes Interesse. In der konstantinischen Apsis von Alt-St.-Peter waren in der Tat bereits Christus auf dem Thron, Petrus und Paulus in einer Art dargestellt, wie wir sie auf den Majestas-Sarkophagen und in den römischen Mosaiken des späten 4. und frühen 5. Jahrhunderts in einer Reihe von Varianten kennen. Wenn auch das konstantinische Mosaik bereits im 7. Jahrhundert restauriert und dann vor allem von Innozenz III. völlig erneuert wurde, so ergibt sich bei einer genauen Sondierung des Materials in Rom selbst doch zwingend, daß hier der Ursprung der Petrus-Paulus-Ikonographie liegt.

Ursprung und Frühgeschichte dieser für Rom und die römische Welt so bedeutungsvollen Ikonographie ist nunmehr also wie folgt zu bestimmen:

1. Durch die kaiserliche Schöpfung des christlichen Reichsbanners und die erste Schöpfung einer christlichen Kaiserstatue mit dem „*vexillum crucis*“ ist für die christliche Kunst eine neue Möglichkeit repräsentativer Kompositionen erschlossen, die aus dem Gesamtkomplex der reichspolitischen Vorstellungen erwächst: *regna: regna piorum, aetherios sinus, arx caelestis; imperator: rex, victor; vexillum crucis: crux invicta, crux aeterna, caeleste signum, aquila, Sol, Luna, corona vitae; militia Christi: disciplina, sacramentum, milites, comites crucis invictae, auctores, duces, principes.*
2. In der konstantinischen Basilika wurde die Idee der „*duces in militia Christi*“ als Thronbild durchgeführt, offenbar in der Erinnerung an das neronische Martyrium (I. Clem.) und vor allem an die „*translatio apostolorum*“ nach dem heutigen S. Sebastiano.
3. Im 4. Jahrhundert entstehen daraus drei in der Forschung künftig völlig zu trennende Traditionsreihen:
 - a) Das repräsentative Majestatsbild mit Petrus und Paulus, das also nicht mehr als Ereignis am Ende der Entwicklung, sondern vielmehr an deren Anfang steht. Was Damasus über die beiden römischen „*cives*“ später literarisch formuliert, ist unter Konstantin bereits künstlerische Wirklichkeit geworden. Die Paulus-Ikonographie dieser Art entsteht also nicht nach der Petrus-Ikonographie, sondern für beide Apostelfürsten entsteht sie „*pariter*“ (Damasus) in der entscheidenden politischen Situation gemeinsam.
 - b) In der Sarkophagkunst entstehen aus der „*militia*“-Idee gleichzeitig die Petrus-Paulus-Sarkophage mit dem Martyrium und die Christus-Petrus-Paulus-Sarkophage. Von diesen Kompositionen (340/370) sind die skulpturalen Majestas- und



Abb. 1 Stuttgart, Neues Schloss



*Abb. 2 Flämisch (?) um 1510-15: Madonna zwischen den Hll. Ludwig (?) und Margarete.
Ince Hall*



Abb. 3 Ungarn-Kreuz z. Andernach, Pfarrkirche

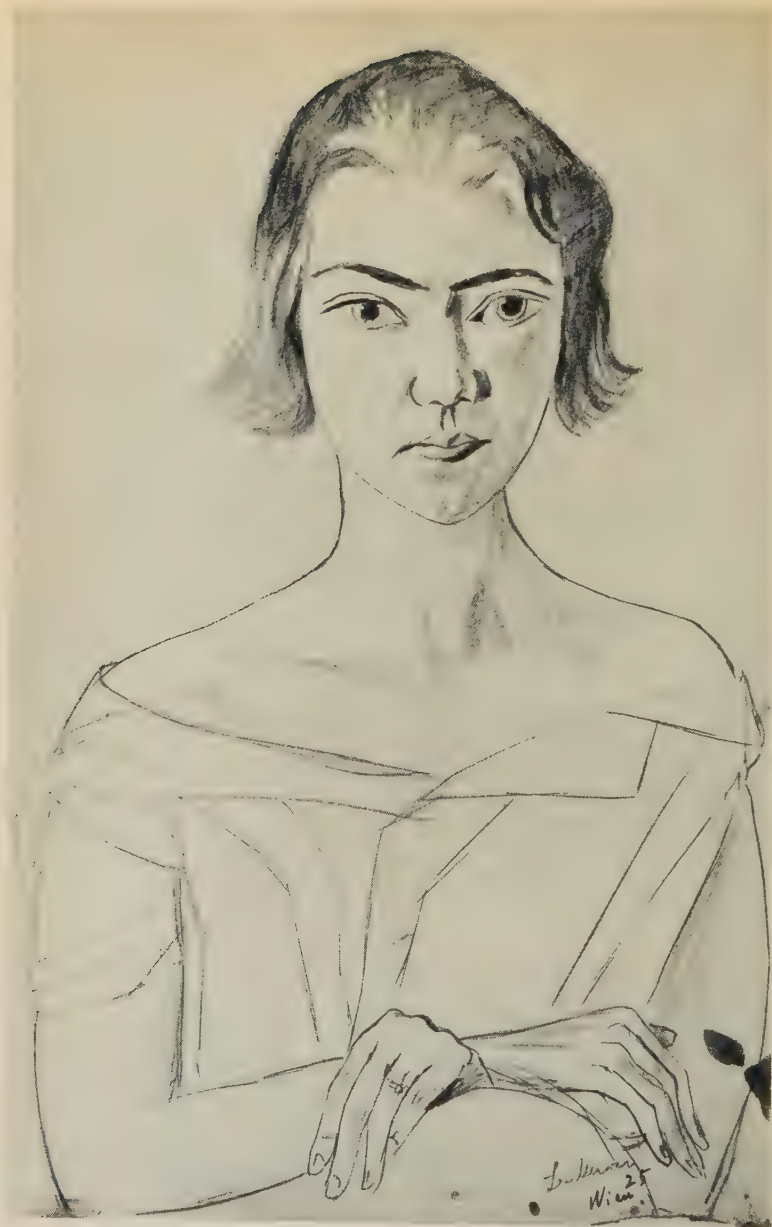


Abb. 4 Max Beckmann: Portraitzeichnung Frau Quappi Beckmann
München, Privatbesitz

die repräsentativen „vexillum“-Bilder zu trennen. Diese theodosianischen Majestas-Sarkophage stehen unter dem Einfluß der Apsis-Mosaiken.

c) Seit Konstantin muß endlich mit dem Aufbrechen eines dritten Traditionsstromes gerechnet werden, der an sich (Dura-Europos) auch noch älter sein könnte. Das sind die Vitae Petri (der Meerwandel ist in der Plastik konstantinisch, in der Malerei schon im 3. Jahrhundert belegt) und die Vita Pauli, die nach dem bisher bekannten Material erst auf Elfenbeinen des 5. Jahrhunderts zuerst erscheint. Diese selbständigen Lebenszyklen der beiden Apostelfürsten, wie sie in der Wandmalerei und in der Kleinkunst schon früh postuliert werden müssen, können nun ihrerseits wiederum zu Petrus-Paulus-Reihen vereint werden (Petrus-Paulus-Kästchen, mittelbyzantinische Mosaikzyklen).

L. Birchler (Zürich)

„Zur Ikonographie der karolingischen Wandmalereien von Müstair.“

Die Wandmalereien, wohl noch vor 800 entstanden, waren zu einem kleinen Teil schon bekannt. Vor einem halben Jahrhundert wurden oberhalb der jetzigen spätgotischen Gewölbe Reste der ursprünglichen Ausmalung entdeckt: über den drei Altarnischen eine Himmelfahrt Christi, an den Wänden des Schiffes Szenen aus der Geschichte von David und Absalom. Jetzt ist unterhalb der Gewölbe die Fortsetzung dieser Malereien ans Licht gekommen, ein riesiger Zyklus, der seinesgleichen nicht hat. Die Malereien sind zum größeren Teil, bis auf die der Südwand, recht gut erhalten. An den Längswänden sind neutestamentliche Szenen dargestellt, von der Verkündigung bis zur Auferstehung. Der jetzige oberste Bildstreifen der Nordwand zeigt die Jugendgeschichte Christi, der zweite Streifen die Zeit der öffentlichen Wirksamkeit und der dritte enthält die Passion. Vom untersten Streifen ist nur ein Fragment mit einem Gekreuzigten bzw. ans Kreuz Gebundenen zu erkennen, wahrscheinlich der Apostel Andreas.

An der Südwand haben Wasser und Brand das meiste zerstört, es sind aber wichtige Szenen in ihren Hauptteilen erhalten geblieben: links vorn die Begegnung Christi mit Johannes dem Täufer als Fortsetzung des ersten Streifens an der Nordwand, anschließend die Taufe, weiter westlich die Heilung des Knechtes und auf dem zweituntersten Streifen das Abendmahl und die Fußwaschung als Überleitung zu der Ölbergdarstellung der Nordwand. Es ist also klar erkennbar, daß die biblische Erzählung fortlaufend über die beiden Wände des Schiffes ausgebreitet war.

In der Kuppel der Mittelsapsis erscheint Christus mit Engelscharen und den vier apokalyptischen Tieren, darunter, wieder in Streifen, die Johannesgeschichte, deren Rest noch von romanischen Malereien verdeckt ist. In der südlichen Apsis findet sich in der Halbkugel ein griechisches Kreuz mit fünf Figurenmedaillons: in der Mitte Christus, rechts und links Petrus und Paulus, oben ein Engel und unten ein weiblicher Kopf, außerdem in weiteren Medaillons die Evangelistensymbole. Darunter sind Szenen aus dem Leben des hl. Stephanus dargestellt, die unteren ebenfalls noch verdeckt. Die Nordapsis zeigt in der Halbkuppel die Traditio Legis, darunter die Petrus-

und Paulusgeschichte. Von dem mächtigen Jüngsten Gericht an der Westwand sind nur die obersten Teile zu erkennen.

Die Darstellungen enthalten zahlreiche Szenen und Motive, die gewöhnlich, selten oder gar unter dem bisher Bekannten einzigartig sind. Bei der Flucht nach Ägypten — Joseph führt den Esel, ein Knecht folgt, im Hintergrund Heliopolis — streckt Joseph Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand in beschwörendem Gestus gegen einen kleinen Kuppelbau mit einer dunklen Erhöhung im Innern aus, mit dem wohl ein Heidentempel gemeint ist. Die Bußpredigt des Täufers zeigt den von der Axt durchbohrten Baum, wie er in der byzantinischen Kunst üblich ist, im Abendland aber nur selten vorkommt (San Marco in Venedig, Herrad von Landsberg). Bei der Darstellung des „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ ist über den rechts stehenden Müttern ein typisches Lararium in Form einer rechteckigen Nische mit einem kleinen Amor oder Faun zu erkennen, das wahrscheinlich in das anschließende Bild der Ehebrecherin gehört hätte. Die Auferstehung findet sich nicht, dafür wie in der östlichen Kunst Christus in der Vorhölle und die Engel am Grab. Bei der Begegnung zwischen Christus und Johannes steht zwischen beiden die Taufsäule, die sich in der byzantinischen Kunst fast regelmäßig bei der Taufe Christi findet; hier fehlt das dort übliche Kreuz über dem Kapitell.

Der noch ungedeutete Kopf in einem der Medaillons des griechischen Kreuzes in der südlichen Apsis wurde bereits erwähnt. Von besonderem Interesse sind hier die Evangelistensymbole, die ihre Bücher mit den Flügeln auf dem Rücken festhalten. (Anm. d. Red.: Prof. A. Boeckler, der bei dem Vortrag nicht anwesend sein konnte, wies nachträglich darauf hin, daß sich dieses Motiv in Fuldaer Abzweigungen der Ada-Gruppe findet, z. B. Erlangen U. B. Cod. 9 fol. 10 r; Codex Wittekindeus fol. 13v.). Bei den Stephanusszenen ist eine Darstellung unklar: Stephanus sitzt in prächtiger Gewandung an einem halbrunden Tisch, von links naht ein Zug von Gestalten, deren erste feierlich einen Kelch heranträgt; möglicherweise die Verteilung der Kirchenschätze zugunsten der Armen. Zu den beiden erhaltenen Szenen des Jüngsten Gerichtes findet sich links Christus, der von Engeln herangezogen wird, während rechts Engel eine mächtige Pergamentrolle einrollen. Dieses Motiv kommt ebenfalls in der byzantinischen Kunst vor, im Abendland im Jüngsten Gericht von Torcello.

Besonders interessant ist die Ausmalung der Nordapsis. Während eine stark zerstörte Szene mit zwei großen Hunden nicht zu identifizieren ist, konnte das Bild im zweitobersten Streifen als Szene aus der Simon-Magus-Geschichte bestimmt werden und zwar nach einer genau übereinstimmenden Zeichnung im Grimaldi-Codex, die die Mosaiken der Kapelle des griechischen Papstes Johannes VII. (705—707) wiedergibt. Damit ist eine ältere, unmittelbare Parellele zu den karolingischen Fresken gegeben.

H. Schnitzler (Köln):

„Ein altchristlicher Passionszyklus im Mittelalter.“

Auf dem Hauptwerk der älteren Metzer Elfenbeinschule, dem Buchdeckel von Cod. lat. 9388 in Paris, sowie auf der ottonischen Metzer Adalbertotafel und wei-

teren Elfenbeinen in London und Paris erscheint ein Passionszyklus, der mit der Illustration der Gefangennahme nach Joh. 18, 1—6 beginnt und den Judaskuß, die Fesselung, die Malchusszene, eine Verleugnung Petri, eine Vorführung und die Kreuzigung enthält. Aus stilistischen und ikonographischen Gründen müssen die Vorlagen altchristliche Elfenbeine aus dem Kreise der Täfelchen von Berlin, Paris, Nevers, des sog. Werdener Kästchens u. a. gewesen sein. Der ursprüngliche Zyklus läßt sich durch weitere Denkmäler ergänzen, deren Darstellungen ikonographisch teilweise mit den Elfenbeinen übereinstimmen und somit letztlich der gleichen Quelle entstammen. In Betracht kommen die sog. Farfabibel, das Tetraevangelium Graec. 74 in Paris, eine der Ciboriumssäulen von San Marco in Venedig, die Reichenau-Echternacher Buchmalerei, die Bronzetüren von Benevent, sowie eine Reihe von Passionsbildern auf Duccios Maestà.

Der altchristliche Zyklus brachte u. a. Judas als Rückenfigur. Er enthielt wahrscheinlich drei Vorführungen vor Annas, Kaiphas und Pilatus, wobei Kaiphas durch die Gebärde des Gewandzerreißens gekennzeichnet war. Die Kreuztragung mit zahlreichem Gefolge u. a. hat Duccio am reinsten bewahrt. Die Kreuzigung, die in historischer Abfolge in zwei Szenen zur Darstellung kam, gibt das Otto-Evangeliar in Aachen wieder: nach Joh. 19, 18—30 wird zuerst der lebende Christus mit Maria, Johannes und Stephaton, sodann nach Joh. 19, 30—32 der Tote am Kreuz mit Longinus und den Knechten, die den Schächern die Beine brechen, gezeigt. Die Szene auf dem frühchristlichen Londoner Passionstäfelchen erweist sich als eine verkürzte Fassung und bestätigt so die Datierung des Urbildes in das frühe 5. Jahrhundert. — Daß ein Teil dieser Szenen ältere Wurzeln hatte, wird durch die Arbeit F. Gerkes über die „Zeitbestimmung der Passionsarkophage“ als sicher erwiesen.

Der altchristliche Zyklus war wahrscheinlich streifenförmig komponiert und gab wohl in reicher Folge Phase für Phase des Passionsgeschehens wieder, wobei zumeist der Text des Johannes zugrunde lag.

Der Gegenstand, den die Metzger Schule als Vorlage benutzte, scheint ein Kästchen gewesen zu sein, dessen Deckel eine Himmelfahrt Christi vom Typus der Reider'schen Tafel geschmückt hat. Am vollständigsten ist diese Komposition auf der Mindener Tafel erhalten geblieben.

Den Sinn erschließen die weiteren zur Darstellung kommenden Szenen und die Inschrift auf einer mittelbyzantinischen Wiederholung in Stuttgart. Es ist der Gedanke von Tod und Wiederauferstehung, wie er im Mittelalter auf Buchdeckeln und ähnlichen Gegenständen weiterlebt.

H. Keller (München):

„Memoria Mortis. Zur Ikonographie des Grabmals in der italienischen Proto-Renaissance.“

Das Résumé wird zusammengefaßt mit dem eines thematisch anschließenden Vortrags von Prof. Keller in einem der nächsten Hefte in anderem Zusammenhang erscheinen.

GEORGE H. FORSYTH, *The Church of St. Martin at Angers*. The architectural history of the site from the Roman Empire to the French Revolution. — Princeton, University Press, 1953. — Textband in 4°, 267 S. und 299 Abb. auf Tafeln; Mappe in gr. 2° mit 16 Tafeln.

Das seit längerer Zeit in Aussicht gestellte Werk über die neueren vom Verfasser veranstalteten Ausgrabungen in den Ruinen der ehem. Stiftskirche von St. Martin in Angers, die vordem schon der Domherr Pinier in Angriff genommen hatte, liegt jetzt vor. Es muß als eine der bedeutsamsten und wohl gelungensten Untersuchungen über ein mittelalterliches Baudenkmal angesehen werden, und das um so mehr, als nicht nur der Text eine vorzügliche Interpretation der Grabungsfunde und eine erschöpfende Baugeschichte bietet, sondern auch die Abbildungen überaus reichhaltig sind und alle zum Vergleich herangezogenen Bauten in bester Weise zeigen, so daß die Arbeit über den Charakter einer bloßen Monographie weit hinausreicht und für jeden Historiker der frühmittelalterlichen Baugeschichte von erheblichem Wert für die Gesamtanschauung dieser wichtigen Periode des Werdens kirchlicher Bauformen ist.

Der älteste Bau von St. Martin war ein Oratorium, das im 7. Jahrhundert über den Grundmauern einer fränkischen Villa in einem Friedhof jüngeren Datums als Begräbnisstätte für Bischof Lupus errichtet war. Unter der fränkischen Villa konnten noch die Fundamente einer älteren Villa aus gallo-römischer Zeit festgestellt werden, die in unmittelbarer Nähe einer römischen Straße lag. Das Oratorium war ein einfacher rechteckiger Saalbau, dessen Sanktuarium mit hufeisenförmiger Apsis durch eine dreifache Bogenstellung auf 2 Säulen abgesondert war; neben dem Sanktuarium lag auf seiner Südseite eine kleine Sakristei, während auf der Nordseite dem gesamten Bau eine Art Porticus vorgelagert war. Reste des ziemlich reich dekorierten Altars sind ebenfalls nachgewiesen. An die Stelle dieser einfachen, aber recht bemerkenswerten Anlage sollte in karolingischer Zeit wohl auf Veranlassung der Kaiserin Irmingard, der Gemahlin Ludwigs des Frommen, die Kirche eines Chorherrenstiftes treten, für die ein großer Neubau begonnen wurde, der aber wegen der Einfälle der Normannen (853 ff.) nicht weitergeführt werden konnte. Seine Mauerreste konnten nur bis zur Höhe von etwa 1 Meter nachgewiesen werden. Geplant war eine kreuzförmige, dreischiffige Basilika, deren langes Querhaus im Norden und Süden mit je einer Apside schließen sollte und deren östlicher Altarraum ebenfalls mit einer Apsis endete; über der durch kräftige Eckpfeiler betonten Vierung (zweifelsohne der eigentliche „Chor“) war ein vierseitiger Turm geplant. Der Bau wurde nach diesem Plan mit einigen nicht sehr erheblichen Änderungen in mehreren Etappen während des 10. und 11. Jahrhunderts ausgeführt; an Stelle der südlichen Querhausapsis trat ein geräumiger Kapitelsaal, und neben ihm im Winkel zum Langhaus wurden die Stiftsgebäude mit dem Kreuzgang angelegt. Die Vierung erhielt gegen Ende des 11. Jahrhunderts ein Gewölbe in Form einer flachen Hängekuppel, deren Schildbögen auf kräftigen Rundstützen mit bemerkenswert dekorierten Kapitellen

ruhen. Der gesamte Ostteil des Sanktuariums wurde im 12. Jahrhundert in mehreren Baustadien bedeutend vergrößert; dieser Chor bietet ein gutes Beispiel des „style Plantagenet“ mit frühen Rippengewölben normännischer Form. Der Ostteil der Kirche hat sich bis heute mit Teilen des Querhauses als Ruine erhalten, während vom Langhaus nur noch geringe Reste aufrecht stehen.

Der Verfasser hat sich nicht mit einer genauen Darstellung der Baugeschichte begnügt, auch zahlreiche Einzelfragen entwicklungsgeschichtlicher Art sind eingehend erörtert, vor allem auch solche technischer Natur und über die am Bau angewandten Maßverhältnisse. Ein kurze Zusammenfassung der Ergebnisse hat der Verfasser im Bulletin Monumental, Bd. 110, 1952, veröffentlicht. Ernst Gall.

NORBERT LIEB, *Barockkirchen zwischen Donau und Alpen*. München, Hirmer-Verlag 1953. 176 Seiten, 172 Tafeln, DM 28.—.

Liebs Buch umgreift die wichtigen acht Jahrzehnte zwischen 1686 und 1766. Die Jahreszahl des Baubeginns in Obermarchtal und das Datum der Weihe von J. M. Fischers Kirche in Ottobeuren geben dem Zeitraum seine Grenzen. Ein Höhepunkt im engeren Sinne läßt sich mit der Spanne von etwa 1720 bis 1750 umreißen: für zwölf der neunzehn aufgeführten Bauten ist während dieser Frist der Grundstein gelegt worden.

Im Vordergrund der Darstellungen steht die in sich begründete Betrachtung des einzelnen Werkes. Dennoch ist in etwa ein historischer Ablauf gezeichnet. Auf drei Stiftskirchen, die nahe der Jahrhundertwende entstanden sind (Obermarchtal, Weingarten, Fürstenfeld), folgen zehn Bauten von Cosmas Damian bzw. Egid Quirin Asam und Johann Michael Fischer (Rohr, Weltenburg, Aldersbach, St. Nepomuk in München, Osterhofen, Diessen, Berg am Laim, Zwiefalten, Ottobeuren, Rott am Inn). Vier Bauten aus der Mitte des 18. Jahrhunderts (Schäftlarn, Steinhausen, die Wies, Birnau) und die im Barock umgestalteten Anlagen von Ettal und Andechs beschließen die Reihe. Einleitende Bemerkungen über die landschaftliche Gliederung, die Typen der Bauherren und Architekten, die Generationslage der Baumeister und die Beziehungen zu Italien und Frankreich entwerfen ein farbiges Bild der Zeit.

Aus der bestehenden Literatur und eigenen Forschungen hat Lieb eine Fülle von Material zusammengetragen, sein Buch wird damit zu einem Nachschlagewerk von erheblichem Nutzen. Für jede Kirche ist im Anhang eine ausführliche Datenfolge zur Baugeschichte nebst Bibliographie gegeben, ein zweiter Anhang verzeichnet die Ausstattung der Bauten mit Jahreszahlen, Autoren und Themen der Darstellung. Drei Register und ein Verweis auf allgemeines Schrifttum stehen am Ende.

Wissenschaftlich von besonderem Gewicht ist eine Werkliste, die alle bezeugten oder mit guten Gründen zugeschriebenen Arbeiten von Johann Michael Fischer bis zur geringfügigen Reparatur hin nennt. Lieb kommt dabei auf 69 Nummern, die Zahlen der berühmten Grabinschrift des Meisters an der Münchner Frauenkirche — von 32 Kirchen und 23 Klöstern „nebst sehr vielen anderen Palästen“ ist hier die Rede — treffen also doch einigermaßen das Richtige. Bei Schlehdorf, Endlhausen,

St. Elisabeth in München und St. Anna in Harlaching (Nr. 11, 51, 57, 61 der Liste) hätte man vielleicht zwischen Fischers Anteil und dem Wirken anderer Hände scheiden können.

Bei drei der beschriebenen Kirchen könnte man darüber im Zweifel sein, ob sie in einer Auswahl des Besten am Platze sind. Egid Quirin Asams Bau von Rohr dankt seinen Ruhm der plastischen Maria-Himmelfahrt-Gruppe des Meisters. Der Bau selbst bietet trotz wohlervogener Proportionen wenig Reize, die übertrieben reiche Profilierung des Gebälks macht den Eindruck sogar ein wenig unangenehm. Aldersbach zum zweiten gewinnt nur durch die Asamsche Ausstattung erhöhtes Interesse; das etwa ab 1718 von einem sonst unbekannten Baumeister namens Domenico Magzin errichtete Langhaus ist eine saubere Arbeit ohne besondere Eigenschaft. In Ettal endlich gerät das Maß der Stützenordnung mit den Proportionen des schachtartigen Laienhauses in Konflikt — bei 51,30 Meter Höhe ist der zwölfckige Raum nur 25,30 Meter breit.

Liebs Einordnung von Osterhofen unter die Asamräume wird man nicht übernehmen können. Zwar hat Fischer hier eine Architektur geschaffen, die nicht in gleichem Maße rational durchdrungen ist wie seine anderen Lösungen. Er war daher in diesem Falle für den Dekor der Asams sehr empfänglich — ganz im Gegensatz zu den Verhältnissen in Anna am Lehel, wo die Auszier der Bauform widersprach. Dessen ungeachtet aber ist der Raum Fischers Werk, nicht das der Dekorateure. — Mit Freude nimmt der Ref. zur Kenntnis, daß Lieb dem Vorschlag, den vermutlichen Baumeister von Dietramszell, Magnus Feichtmayr, auch für den ersten, unvollendeten und bis auf die Fundamente wieder abgebrochenen Neubau von Diessen (1720 ff.) in Anspruch zu nehmen, zustimmt (S. 149, vgl. H. Ernst, Der Raum bei Joh. Michael Fischer, Diss. München 1950, Masch.-Manuskript Seite 50 ff.). Dagegen scheint die Zuschreibung des Chores von Schäftlarn an den älteren Cuvilliés zweifelhaft. Wie der nachweislich zwischen 1733 und 1740 von diesem Architekten geschaffene Chor ausgesehen hat, wissen wir nicht. Der jetzige Zustand jedenfalls zeigt engste Beziehungen zu Diessen — zentraler Chor mit seitlichen Emporen, ovalartig gekurvter Altarraum. Für Cuvilliés ist in Diessen aber nur der Entwurf des Hochaltars belegt, der Architekt war Fischer. Es besteht also kein Anlaß, dessen Urheberchaft an einem dieser Chöre oder an beiden anzuzweifeln.

Gelegentlich taucht so etwas wie eine Abbildtheorie auf. Daß die Säulen im Chor der Wieskirche auf die Geißelsäule des Gnadenbildes verweisen sollen, ist denkbar, wengleich das Bedürfnis nach gesteigerter Festlichkeit im Chore als Motiv durchaus genügte (S. 130, 126). Wenn aber den Freipfeilern von Steinhausen eine Ähnlichkeit mit den Fahnenstangen der Prozession zugesprochen wird (S. 120), dann bedeutet das eine nicht mehr zulässige Vergegenständlichung der Architektur. Und ein anderes: jede Landschaft prägt selbstverständlich bestimmte Gesetzlichkeiten der Raumform. Lieb sucht aber zuweilen die Bezüge unmittelbar an der Oberfläche. So wird die Geräumigkeit des Saales von Birnau mit der Weite des Bodensees und seiner Landschaft in Verbindung gebracht. Die Kapellen seien „Buchten“, und die Emporen

gliden „gestadehaften Säumungen“ (S. 138). In Weltenburg sodann sollen die Stromkurven der Donau im Schwung der Ellipse des Laienhauses wiederkehren (S. 46). Genau in die gleiche Richtung zielt die Behauptung, St. Nepomuk in München sei mit dem „Fließen von Wandung, Empore und Deckenrand ... wie ein Abbild des Wassertodes ...“, den der Heilige erlitt (S. 59).

Doch möchten diese Einwände nicht ungerechtfertigt den positiven Eindruck des Bandes trüben. Hohe Anerkennung auch verdient die Ausstattung mit 172 ganzseitigen Aufnahmen, die fast alle von M. Hirmer selbst angefertigt wurden.

Eine allgemeine Bemerkung zum Problem der Aufnahmen möge erlaubt sein. Es ist sehr angebracht, kunsthistorisch „richtige“ Photos zu fordern. Eine Beschränkung auf die wesentlichen Standpunkte würde aber zu uniformen und eintönigen Bilderteilen führen. Man muß schon der Photographie als einer zeitgenössischen Möglichkeit, sich Kunst anzueignen, gewisse Freiheiten lassen. Es dürfte beispielsweise schwerhalten, einen Photographen für eine „richtige“ Frontalaufnahme der Fürstenfelder Fassade zu gewinnen. Die Reihung der Säulen ist lahm und das Ganze wird in der Schrägansicht viel ansprechender (Hirmer, Tafel 13). Die Grenze des Erlaubten ist nicht leicht zu bestimmen. Für das Detail gestattet der Barock eine verhältnismäßig große Zahl von Blickpunkten. Und die Gesamtansicht kommt bei der bildhaften Gestalt der Räume fast immer ganz von selbst ins rechte Lot. Der halbgroße Ausschnitt birgt die meisten Gefahren zur Verfälschung des Bestandes um des photographischen Effektes willen. Es bietet eine schöne Genugtuung, feststellen zu können, daß angesichts des vorliegenden Buches solche Überlegungen Theorie bleiben dürfen.

H. Ernst

H. VAN HALL, *Repertorium voor de Geschiedenis der Nederlandsche Schilder- en Graveerkunst*. Deel II: 1933—1946. s'Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1949. 8°. XXII und 397 Ss.

Van Hall's monumentale Gesamtbibliographie der niederländischen Malerei und Graphik hat durch diesen zweiten Teil ihren Abschluß gefunden. Holland wird dadurch zum bibliographisch am besten durchgearbeiteten, geographischen Teilgebiet der Kunstgeschichte, dies um so mehr, als van Hall's aufopferungsvolle Arbeit ihre laufende Fortsetzung durch die seit 1945 vom Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie in Haag herausgegebene „Bibliography of the Netherlands Institute for Art History“ findet. Wie ungeheuer die Forschungsarbeit auf diesem Gebiet angewachsen ist, kann man aus einem Vergleich des 1936 erschienenen ersten Bandes mit diesem ermes sen. Der erste Band, Quellen und Literatur vom Beginn des 12. Jahrhunderts bis zum Ende des Jahres 1932 umfassend, enthält 18 269 Eintragungen; der zweite, der sich nur von 1933 bis 1946 erstreckt, 9 034. Wohl enthält der vorliegende Band noch manche Nachträge zum ersten. Einige Eintragungen wurden, mit genauerer Durch arbeitung, nochmals vorgenommen (etwa die Zeitschrift „Old Master Drawings“, die nun nicht nur in der Abkürzungenliste von Zeitschriften und Sammelwerken am Beginn auf p. XIX erscheint, sondern konsequenterweise auch in dem Abschnitt B. II. Teekenkunst a. Reproducties, auf p. 147). Trotzdem ist die Flut neuerer Literatur

staunenerregend, um so mehr, wenn man bedenkt, daß dieser Zeitabschnitt mit dem zweiten Weltkrieg zusammenfällt. Dieser hat der Kunstpublizistik kaum Abbruch getan, im Gegenteil, die drohende Zerstörung scheint eine fieberhafte Tätigkeit der Dokumentierung gesteigert zu haben.

Eine Änderung der Disposition ist gegen den ersten Teil nur in einem Detail erfolgt: Ausstellungs-Kataloge und -Besprechungen, die nicht einem Gesamt-, sondern einem Teilgebiet der Kunstgeschichte dienen (etwa Zeichnungen, Druckgraphiken), sind nun in dem betreffenden Teilgebiet zu suchen. Van Hall's System ist ungemein differenziert und, wie ich schon einst in einer Besprechung des ersten Teiles erörterte (Die graphischen Künste N. F. Bd. II, 1937 p. 78/9), durch Unterteilungen sechsten, ja siebenten und achten Grades gegliedert. So wird einerseits das raschere Auffinden eines konkreten Themas ermöglicht, andererseits aber das Auffinden einer bestimmten Arbeit erschwert, wenn sie sich logisch sowohl in die eine wie die andere thematische Teilgruppe einordnen läßt. Dies vermag sogar zum Platzwechsel bestimmter Werke zu führen. So findet man etwa Friedländers vierzehnbändige „Altniederländische Malerei“ im ersten Teil in der Gruppe Schilderkunst (B I) Geschiedenis (c) Afzonderlijke Tijdperken (3) Middeleeuwen en renaissance (a) 1400—1620 (2). Im zweiten Teil findet man sie unter B1c Levensbeschrijvingen van groepen van kunstenaars (4) Noord- en Zuidnederlandsche scholen (6), im selben Abschnitt wie die Quellenwerke von van Mander und Houbraken. Wie alles, hat auch ein solcher Platzwechsel bei van Hall seinen sachlichen Grund. Er dürfte in diesem Fall darin liegen, daß die Schlußbände von Friedländers Werk keine Meister mit Notnamen mehr bringen wie die früheren. Die monographischen Arbeiten ergeben, dem Charakter der niederländischen Kunstforschung entsprechend, auch in diesem Bande die Hauptmenge.

Jedes differenzierte Instrument muß zu handhaben gelernt werden. Das gilt auch für diese Bibliographie, die dem über niederländische Kunst Arbeitenden nun fast schon seit zwei Jahrzehnten als unentbehrliches Werkzeug dient. Bei der Suche nach einem bestimmten Thema verdrießt es den Benützer nicht, wenn er ganze Unterteilungen durchzulesen hat, bis er den gewünschten Titel findet. Er stößt unterwegs auf Wertvolles, das zur Sache gehört und Gedanken in Fluß bringt. Bücher sind mit fast lückenloser Angabe ihrer Besprechungen vermerkt. Aufsätze, die durch die Ergebnisse eines Buches veranlaßt wurden, werden im unmittelbaren Anschluß daran zitiert. Es besteht also immer ein sachlich motivierter Zusammenhang, und Besseres kann zum Lob einer Bibliographie nicht gesagt werden.

Otto Benesch

KLAUS BERGER, „Géricault und sein Werk“, Verlag Anton Schroll u. Co. Wien, 1952. 80 S. DM 22.50.

In der Einleitung unterscheidet der Verfasser „drei Aspekte, unter denen ein Künstler wie Géricault studiert werden kann, 1. die Lebensgeschichte, 2. das Motiv in der Verbindung zur Zeit, 3. Géricault's Werk als künstlerische Leistung“, doch stellt er selbst anschließend fest, „wie künstlich diese Trennung nach Aspekten ist“ und daß „deshalb Überschneidungen bei dieser Art der Darstellung unvermeidlich werden“.

Diese Überschneidungen werden im Ablauf der Kapitel immer dichter und es ergeben sich Wiederholungen. Das erste Kapitel „Lebensgeschichte“ bemüht sich, neben biographischen Berichten bereits die Wirksamkeit der Umwelt auf die Kunst Géricault's zu klären, ebenso die Kapitel „Idee und Erlebnis“ und „Gestaltung“. Dabei fällt auf, daß der Verfasser niemals vom Kunstwerk direkt ausgeht; selbst wenn er von einem Bild unmittelbar spricht (z. B. „Landschaft mit Gipsen“ S. 57), hält er sich am Rande der Problemstellungen. So erfährt der Leser nichts über die künstlerischen Mittel, die der Maler anwandte, um diese oder jene Wirkungsform zu realisieren. Wenn von der Farbe die Rede ist, so erfahren wir nicht, was für eine Farbe gemeint ist (S. 43, 69, 75, 76); wir hören nichts über ihre Beschaffenheit in den einzelnen Epochen. Das Lichtproblem, das Géricault ungemein fesselte, wird kaum erwähnt, ebenso nicht das Raumgefüge. Schlagwortartige Verabredungen wie „kleiner und großer Stil“ (S. 50, 51 ff.), „offener Stil“ (S. 75), „die große Form“ (S. 46), müßten unbedingt präzise erläutert werden, da derartige Summierungen nur zu Unklarheiten führen.

Berger entwickelt sehr gute Beobachtungen für die verschiedenen äußeren Einflüsse auf das Schaffen des Malers. Er bemerkt richtig die Bedeutung, die das Studium der antiken Sarkophage des Louvre für Géricault hatte.

Durch die sprunghafte Aufteilung der Kapitel läßt der Verfasser jedoch keine überzeugende Einheit seiner Ausführungen aufkommen. Das „Medusaproblem“ wird z. B. fünfmal unterteilt. Die „Kristallisierung der Bildidee“ die Berger in dem Schaffen des Malers gründlich herausarbeitet (S. 48, 49, 50, 51, 57 und 59), hätte der Darstellung als Gliederung dienen können.

Das Buch ist mit 103 ausgezeichneten einfarbigen Abbildungen und 4 Farbtafeln ausgestattet, wobei der „Fualdès Zyklus“ zum erstenmal zusammenhängend publiziert wurde (Abb. 54—59). Die Gegenüberstellung der verschiedenen „Medusa“-Entwürfe (Abb. 42—47), der Wechsel von Ölgemälden, Zeichnungen und Lithographien lassen das Werk sehr anregend erscheinen. Im ganzen ist es ein guter Beitrag zum Verständnis der Kunst Théodore Géricault's und damit auch der französischen Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Siegfried Wichmann

ADELE COULIN WEIBEL, *Two Thousand Years of Textiles*. The figured textiles of Europe and the Near East. Published for the Detroit Institute of Arts Pantheon Books. New York, 1952.

Seit den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hat die Erforschung historischer Gewebe innerhalb der allgemeinen Kunst- und Kulturgeschichte stetig größeren Raum gewonnen. Nachdem Falke durch seine „Kunstgeschichte der Seidenweberei“ aus der Kenntnis des gesamten Kunstgewerbes die textilen Objekte zeitlich und räumlich fixiert hat, setzen uns seitdem weitere Textilien aus kirchlichen Schatzkammern, aus Grab- und Bodenfunden in Stand, die Forschung zu ergänzen und auszuweiten. Mit dem Buch von Adèle Coulin Weibel treten die nordamerikanischen Sammlungen an die Seite der in den europäischen Museen gesammelten Bestände.

Es ist das Verdienst Weibels, zunächst in den Ausstellungen: „2000 Years of Tapestry Weaving“ und „2000 Years of Silk Weaving“ die amerikanischen Bestände zusammengestellt und katalogisiert zu haben. Das Buch nun ist das Werk einer Kunsthistorikerin, die aus dem Kreis Strzygowskys hervorgegangen ist. Zugleich ist es ein kritischer Rechenschaftsbericht über den Stand der Forschung an Hand der Verarbeitung der von den nordamerikanischen Museen in 30jähriger Sammeltätigkeit erworbenen Objekte.

Die Anlage erhellt die wissenschaftliche Methode. Grundlage für das Einordnen eines Textils, für seine Katalogisierung, ist zum einen die Erkenntnis des verwendeten Materials, der Faser, zum anderen der angewandten Webtechnik. Erst dann ergibt sich zwingend die historische Gruppierung, die Scheidung in Erdteile, Länder und Städte. Die Entwicklungsgeschichte der Textilien und der Katalog der Bestände nehmen je die Hälfte des Textteils ein.

Die Einführung in Material und Webtechnik ist als Enzyklopädie zu werten. Ausgehend von den literarischen Zeugnissen gibt Weibel genaue Auskünfte über Herkunft und natürliche Merkmale. Ihre Materialkunde umfaßt die verschiedenen Typen der Baumwolle, die Flachsarten und die Wollsorten, die Unterschiede syrisch-palästinischer „wilder“ Seide und chinesischer „echter“ Seide, die Geschichte der Metallfäden und der natürlichen Farb- und Beizstoffe. Über die Arten des Spinnens folgt die Beschreibung der Webtechniken, eingeteilt in die einfachen und zusammengesetzten Bindungsarten, ergänzt durch die nur für einzelne Landstriche besonderen Techniken.

Weibel stellt und beantwortet die Frage nach dem Beginn der Seidenweberei im östlichen Mittelmeerraum und erkennt den syrischen Raum als Geburtsstätte für den europäischen Seidenstil an.

Syrische Textilien aus dem 3.—5. Jahrhundert (Philadelphia, Museum of Art, Weibel Abb. 37, 38) beweisen, daß ihre Weber Art chinesische Seidengewebe (gefunden 1924/25 in Noin-Ula (Sibirien), 1. Jahrh. v. Chr. — Philadelphia, Museum of Art, Weibel Abb. 39—41) nachahmen wollten, ohne deren besondere Webtechnik, die Han-Bindung, die aus der Kette mustert, zu übernehmen. Da sie aus dem Schuß mustern, steht in diesen Nachahmungen die Kette horizontal, der Schuß vertikal zum Muster. Hier erhebt sich die Frage, wo der Zampelstuhl entstanden sein könnte, und ob der in China gebräuchliche Webstuhl gleicher Bauart gewesen sein könnte. Die Kettmusterung der Han-Stoffe scheint nach Weibel eher darauf hinzuweisen, daß die Syrer aus der Handhabung der Schußmusterung den Zampelstuhl entwickelten, der dann über das sassanidische Persien in der Tang-Zeit (618—907) China erreichte. Eine auffällige Bestätigung sieht sie in der Tatsache, daß die Han-Bindung nach dem politischen Untergang der Han-Dynastie aus dem Gebrauch kam und die Chinesen dann ebenfalls aus dem Schuß musterten.

Die Fixierung einer auf künstlerischer Qualität und technischer Kenntnis beruhenden Vormachtstellung Syriens veranlaßt Weibel, vorzuschlagen, die von Falke als alexandrisch bezeichneten Stoffe auf Antiochia zu lokalisieren. Syrische Weber und ihre Webkunst sind auch verantwortlich für die Entwicklung früher sassanidischer Sei-

denkultur, nachdem die persischen Könige Saphur I. (241—272) und Saphur II. (309—379) aramäische Weber nach Persien zogen. Für die aus Antinoe bekannt gewordenen Stoffe kostbarer Prägung, deren Motive — fantastische Masken und Tiere — in Wechselwirkung persische Einflüsse ablesbar machen, führt Weibel, analog des uns bereits geläufigen Stilmoments der Chinoiserie (18. Jahrhundert), die Bezeichnung Persanerie ein.

Unter den akut gewordenen Problemen der Lokalisierung neuauftauchender Gewebe interessieren besonders die mittelalterlichen spanischen Gewebe. Aus kirchlichen Sammlungen wurden Seidenstoffe, eigentlich Halbseidengewebe bekannt, deren Technik als die gleiche der sogenannten Regensburger Gewebe neue, bisher noch nicht lösbare Rätsel aufgibt. Wo entstand die „Regensburger Technik“? Eine Zuschreibung, die Falke im Jahre 1927 für das Bortenfragment des Pluviales des San Valero (Boston, Museum of Fine Arts, Weibel Abb. 81) macht, zeigt, daß auch er bereits an die Verwendung der „Regensburger Technik“ in spanisch-maurischer Textilkunst gedacht hat.

Renate Jaques

TOTENTAFEL

ROSA SCHAPIRE †

Am 1. Februar 1954 starb in London Rosa Schapire im achtzigsten Lebensjahr. Sie stammte aus Polen, siedelte sich später in Hamburg an und spielte dort eine beträchtliche Rolle in der Kunsterziehungsbewegung. Ihre Vorträge und Vorlesungen umfaßten viele Gebiete, aber ihr leidenschaftlichstes Interesse war dem vordringenden Expressionismus gewidmet. Eine enge und warme Freundschaft verband sie seit seinen frühesten schöpferischen Jahren mit dem zehn Jahre jüngeren Karl Schmidt-Rottluff, dessen graphisches Werk sie katalogisierte (1924). In London arbeitete sie erst für Otto Neurath und dann seit 1946 für The Buildings of England. Ihre Energie war unbesiegbar. Sie starb in der Tate Gallery, die sie entgegen besorgtem Warnen an einem rauen, stürmischen Tage besuchen wollte, um eine Ausstellung junger Kunst zu besichtigen.

Nicolaus Pevsner

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. Mai 1954: Fünf abstrakte Aachener Maler.

BERLIN Wasmuth Antiquariat. 29. 3. bis 24. 4. 1954: Ölbilder von Florian Breuer.

Haus am Waldsee. Bis 2. 5. 1954: Arbeiten von Joan Miró.

Kirchliche Hochschule. Bis 18. 4. 1954: Kunst in der Kirche.

Galerie Gerd Rosen. Bis Anfang Mai 1954: Graphik von Hans Erni.

Galerie Springer. Ab 6. 4. 1954: Ölbilder von Heinz Trökes.

BIELEFELD Kunstverein. Bis 25. 4. 1954: Kunst des XX. Jahrhunderts.

BREMEN Kunsthalle. 4. 4.—2. 5. 1954: Bremer Maler auf Reisen. — 15. 4.—23. 5. 1954:

Aquarelle von Friedrich Karl Gotsch. — 25. 4.—23. 5. 1954: André Masson.

CAPPENBERG Schloß. 10. 4.—11. 7. 1954: Meisterwerke alter Malerei aus Privatbesitz.

CELLE Schloß. Bis 6. Juni 1954: Griechische Vasenmalerei von 550 bis 350 v. Chr.

ESSEN Museum Folkwang. 22. 4.—16. 5. 1954: Gemälde u. Zeichnungen v. Christof Drexel.

FLENSBURG Städt. Museum. Bis 24. April 1954: Chinesische Malerei und Kalligraphie.

FRANKFURT/M. Haus des Deutschen Kunsthandwerks. Ab 3. April 1954: Vierte Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes. Frankfurter Kunstkabinett. 5. 4.—29. 5. 1954: Ölgemälde von Alexej von Jawlensky.

Kunstverein. Mai 1954: Frankfurter Maler und Bildhauer der Gegenwart.

Römer. 25. 4.—15. 5. 1954: Amerikanisches Glas aus 3 Jahrhunderten.

HAGEN Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum. Bis 2. 5. 1954: Arbeiten von E. L. Kirchner und Eduard Bargheer.

HAMBURG Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. 7.—30. 4. 1954: Graphik-Ausstellung der Vereinigung Bild. Künstlerinnen e. V. Hamburg.

Dr. Ernst Hauswedell. Bis 20. April 1954: Gemälde und Aquarelle von Joachim Ringelnatz.

Kunsthalle. 10. 4.—23. 5. 1954: Gemälde, Aquarelle und Graphik von Max Liebermann.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Bis 2. Mai 1954: Mobiles und Stabiles von Alexander Calder. — 9. 5.—13. 6. 1954: Zeitgenössische Kunst aus hannoverschem Privatbesitz. Kestner-Museum. Bis 2. Mai 1954: Illustrierte deutsche Drucke des 15. Jahrhunderts.

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. Bis 20. April 1954: Doppelausstellung „Der Pfalzpreis 1953“ und „Graphica. Ein Gruppe von Schweizer Künstlerinnen“.

KARLSRUHE Staatl. Kunsthalle. Bis 11. April 1954: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Moritz von Schwind. — 27. 3.—25. 4. 1954: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Carl Hofer.

KIEL Kunsthalle. 21. 3.—30. 5. 1954: Auswahl aus Altbesitz und Neuerwerbungen — 25. 4. bis 30. 5. 1954: Wettbewerb junger Künstler aus Schleswig-Holstein.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. April und Mai 1954: Alte Landkarten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts.

LEVERKUSEN Schloß Morsbroich. 11. 4.—2. 5. 1954: Arbeiten von Otto Geigenberger.

LINZ Wolfgang-Gurlitt-Museum. April 1954: Zeichnungen und Aquarelle von Eduard Jacob von Steinle.

MAINZ Haus am Dom. Bis 11. 4. 1954: Kollektiv-Ausstellung Otto Dill.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 10. 4. bis 28. 4. 1954: Gemälde von Max Ernst.

Kunstverein. Bis 19. 4. 1954: Ölgemälde, Aquarelle und Graphik der Neuen Pfälzischen Gruppe.

MÜNCHEN-GLADBACH Städt. Museum. April 1954: Gemälde von Artur Buschmann.

MÜNCHEN Schloß Nymphenburg, Residenzmuseum. April 1954: Miniaturen aus der Residenz München.

Staatl. Graphische Sammlung: Bis Ende April 1954: Deutsche expressionistische Graphik.

Städt. Galerie. 1. 4.—2. 5. 1954: Gedächtnisausstellung Wolfgang Znameneck sowie Arbeiten von Maria Weber und Fritz Baumgartner.

Galerie Günther Franke. 5. Mai bis Mitte Juni 1954: Jüngste Bilder von Xaver Fuhr.

Galerie Wolfgang Gurlitt. Ab 25. 3. 1954: Arbeiten von James Ensor, Oskar Kokoschka und Paula Modersohn. Aquarelle und Zeichnungen von Adda Kesselkaul, Emailen von Herbert Porschelt.

Kunstantiquariat Heinrich Vetter. April 1954: Kulturgeschichtliches aus sechs Jahrhunderten (Graphik).

MÜNSTER Westfälischer Kunstverein. Ab 13. 3. 1954: Graphik-Schau und moderne Kleinplastik.

NÜRNBERG Germanisches Nationalmuseum. 17. 4.—15. 6. 1954: Flüsse, Seen und Brunnen in der Graphik.

ROSENHEIM Städt. Kunstsammlung. 11. 4.—2. 5. 1954: Arbeiten von Hans Waiblinger.

WUPPERTAL Kunsthalle Barmen. 2. bis 23. 5. 1954: Arbeiten von Hermann Finsterlin.

Städt. Museum. 11. 4.—30. 5. 1954: Arbeiten von Albert Gleizes.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N.Y. — Verantwortlicher Redakteur: Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl. G. m. b. H., Nürnberg (Dr. Hans Carl, Verleger, Nürnberg, 75%). — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50, Preis der Einzelnummer DM 1.50, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 265 56. Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg, Nr. 4100 (Verlag Hans Carl).

Druck: Josef Habel, Regensburg, Gutenbergstraße 17.